

Eduardo Victorino e os trajes da virada para o século XX *Eduardo Victorino and the costumes at the turn of the XIX century*

Fausto Viana
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, Brasil.
faustoviana@uol.com.br

Resumo: O artigo apresenta o traje de cena nas produções da Companhia Nacional de Arte Dramática, no Rio de Janeiro, em 1912. Acima de tudo, trata da visão de Eduardo Victorino (1869-1949), encenador da companhia naquele ano, sobre trajes e de como a crítica e o público lideraram com as novas perspectivas de vestuário cênico.

Palavras-chave: traje de cena; figurino; Eduardo Victorino.

Abstract.

The article introduces the costumes used in the productions of the Companhia Nacional de Arte Dramática, in Rio de Janeiro, in 1912. Overall, it deals with the points of view on costumes of Eduardo Victorino (1869-1949), metteur-en-scène of the company on that year, and how the critics and the public reacted to the new perspectives introduced in terms of scene costume design.

Key-Words: costumes; costume design; Eduardo Victorino.

1. Introdução

Eduardo Victorino (1869-1949) foi um encenador português, que começou seu trabalho com a companhia do ator Dias Braga. Como alega Sílvia Fernandes no artigo *Nota sobre Victorino*¹, “ele foi um dos encenadores mais atuantes na cena brasileira do princípio do século XX. (...) Foi também empresário, dramaturgo e tradutor,” ao que deve-se acrescentar professor da cadeira “Arte de representar”, na Escola Dramática Municipal no Rio de Janeiro.

Pensar em trajes de cena no final do século XIX é tarefa árdua, dadas as poucas referências que existem. A fotografia era recurso caro e exigia, quase sempre, o uso de um estúdio montado. Fotos de cena do período são raras. A dificuldade não era brasileira- acontecia o mesmo na França, na Rússia e na Inglaterra, países com forte tradição teatral. Eles têm, no entanto, vasta coleção de croquis, aquarelas de cena e documentos que trazem descrições completas dos trajes usados. Têm também os próprios trajes, em muitos casos.

2. Os trajes antes de Victorino

¹ Revista Sala Preta, publicada pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA USP, volume 03, páginas 174 a 189.

É desnecessário dizer que já se usava traje de cena no teatro brasileiro há muito tempo. Galante de Souza (1960:185), por exemplo, traz esse curioso relato:

No que diz respeito à indumentária, João Caetano² foi muito caprichoso. (...) No Otelo, apresentara-se ele com uma espécie de albornoz ou manto adamascado, tendo à cabeça o turbante. Foi assim que o pintor J. Correia Lima o reproduziu numa tela. João Caetano, sabendo que o quadro havia sido exposto e visto por aquele seu amigo (Dr. Dias da Mota), na Escola de Belas Artes, perguntou-lhe qual a impressão que recebera. –Não gostei do teu vestuário, respondeu-lhe Dias da Mota; produziu-me um mau efeito não só o torso com aquele amplo lençol que trazes, dando-me a ideia de uma preta mina ao sair do banho num dos tanques de lavar roupa no campo de Santana. –João Caetano impressionou-se com a observação e desde aí, quando fazia o Otelo apresentava-se apenas com o gorro veneziano.”

Imaginar o corpulento ator branco João Caetano, nos idos de 1850, pintado de negro, com um lençol que o fazia parecer uma preta mina pode até soar engraçado, mas tem-se que parar por aí: não há mais a fazer senão fantasiar, pois os registros iconográficos, até agora, estão perdidos. Seria necessário ter a imagem, em algum formato, para que assim pudéssemos imaginar o que João Caetano- culto, inteligente, conhecedor do teatro francês, teria usado.

O movimento romântico brasileiro da segunda metade do século XIX, que antecedeu o trabalho de Victorino, não entendeu como era importante o uso da indumentária, e nem de móveis, adornos e efeitos de luz. Quem o diz é o próprio Victorino, quando descreve que não havia para eles a necessidade permanente de exprimir a visão da vida, nem as necessidades temporárias e variáveis de traduzir o momento histórico, usos, costumes e meios social em que as personagens agiam (idem: 213).

Victorino compreendeu muito bem o uso da cenografia e dos figurinos. Era muito conectado com o teatro que se fazia na Europa e especialmente na França.

Assim, esteve a par de todos os movimentos teatrais correntes na Europa, publicando textos que indicavam claramente seu conhecimento sobre

² João Caetano dos Santos é um dos maiores nomes do teatro nacional. Nasceu (1808) e morreu (1863) no Rio de Janeiro.

as propostas de diversos encenadores. Como ensaiador, função que ocupa nas companhias em que participa, deixa fluir livremente essas influências.

FERNANDES afirma que ele

provavelmente teve acesso à “Causerie sur la mise en scène” em que Antoine funda a prática e delas material, relativa à constituição do cenário, que serve de meio à ação, ao desenho e ao agrupamento das personagens, e a outra imaterial, que diz respeito à interpretação e ao movimento do diálogo.³

Victorino afirma, em seu artigo na *Ilustração Brasileira* de dezembro de 1922, que Antoine “criou uma arte de encenação nova, inseparável das peças realistas que ele revelou ao público”. Faz ainda referências a Charles Kean, à Companhia dos Meiningen que “pertenciam à pintura histórica e ao movimento das massas” e que, portanto, faziam parte das “antigas tradições que tiveram que desaparecer por inúteis e absurdas”.

3. Os trajes de cena comentados por Victorino.

No folheto *Arte Dramática- estudo sobre a regeneração do Teatro no Brasil*, publicado no Rio de Janeiro em 1898 por C. Mendes, Victorino trata da decadência do teatro brasileiro e os pontos que o levaram a tal. Acusa também o luxo (o que inclui provavelmente os trajes): certas extravagâncias de companhias elevaram demais o custo da mise-en-scène.

Com relação ao traje de cena, não há mais nada específico nos comentários dele.

Já no *Compêndio da arte de representar*, de 1912, publicado no Rio de Janeiro pela Livraria Editora Jacintho Silva, Victorino aborda diversas técnicas para a preparação do ator.

No item 34, ele explica que

o caráter de uma pessoa é o que a *caracteriza*. É a natureza própria de seu espírito, a forma particular de sua atividade mental. Caráter, personalidade, individualidade são três palavras que designam, pouco mais ou menos, a mesma coisa, embora diferentemente consideradas. Psicologicamente, *caráter* oferece duas acepções que, entre si, fazem pequena diferença. Diz-se que um homem *tem caráter*, quando na sua conduta, desígnios ou resoluções, ele se mostra sempre enérgico,

³ Ver nota 01.

decidido, perseverante. O caráter assim compreendido é o traço da vontade. Quando uma criatura se mostra indecisa e inconstante, é tida como pessoa *sem caráter*.

Num sentido menos absoluto, diz-se que um homem *é um caráter*, quando a sua personalidade se denuncia pelo seu espírito de justiça e retidão, por hábitos austeros, constância de gostos, de atos privados ou públicos, de opiniões, etc..

Esse entendimento do que para ele significa caracterização, ou seja, um conjunto de atitudes e aspectos exteriores é o que nos permite entender o item 62, que diz que a caracterização deve merecer todos os cuidados de quem entra em cena. “E não é só a cabeça que deve ser pintada, as costas das mãos, o pescoço e até os braços, quando tiverem de se apresentar nus”, explicita ele.

O traje não poderia ficar de fora, considerando-se que ele é parte principal da composição externa de uma personagem. No item 61 pode-se ler: “A maneira de vestir”, disse Buffon⁴, ‘é tão variada, como variadas são as nações’. No teatro, deve seguir-se esse preceito, variar, mas tendo em vista que é condição indispensável a ‘propriedade no trajar”.

Acredita-se que “propriedade no trajar” seja adequação do traje para a personagem.

Os conselhos acima foram mantidos na reedição de *Compêndio da arte de representar*, agora rebatizado de *Para ser ator*, publicado no Rio de Janeiro em 1917 e depois em 1950. Foram agrupados no capítulo *Arte de vestir, caracterização e conselhos*. O capítulo *A caracterização do ator*, na edição de 1950, trata dos vários tipos de teatro e, de maneira muito curiosa, desenvolve o tema que propôs em 1912, criticando os vestuários inúteis ou falsos e o modo de vestir pré-determinado pelo próprio teatro, como era o caso da representação de um inglês: “é infalivelmente ruivo no cabelo e nas costeletas e veste roupa de xadrez, ao passo que um americano se apresenta com roupa mais ou menos desportiva.”

Em *A mecânica da encenação*⁵, Victorino fala em “vestuário” e “guarda-roupa de luxo”. Faz breve histórico dos trajes usados pelos gregos até o que

⁴ Esse provavelmente é George-Louis Leclerc, Conde de Buffon (1707-1788), filósofo naturalista do século XVIII, autor de *Histoire Naturelle*.

⁵ Ver nota 01.

chama de a revolução de Talma, alegando que foi apenas em 1787 que Talma mandou fazer trajes que copiou das estátuas dos museus, para não usar mais trajes contemporâneos sociais. Ao descrever o trabalho de Charles Kean, fala dos comparsas- centenas deles vestidos a rigor e com grande luxo.

Fala também de uma montagem sua, *Quo vadis?*, adaptado por ele do romance de Henri Sienkiewicz. Relata ele que usou um aparato muito pouco comum até então para peças dramáticas. Foram muitos meses de estudo para elaborar a época histórica, a reconstituição dos lugares e... a indumentária!

No artigo *A arte do ensaíador*, publicado na Revista Comemorativa do Vigésimo Aniversário da Casa dos Artistas (1938), Victorino afirma que “atualmente, nenhum esforço é poupado para dar ao público a impressão da realidade transportada para o palco”. Cita ele que tudo tem uma grande importância- dos cenários aos adereços, da tonalidade da luz à interpretação.

Apesar de não haver nenhuma referência explícita ao traje, ele é um objeto que tem e produz impressão. Na verdade, o figurino é um dos primeiros elos entre palco e plateia.

Atores e atrizes, de 1937, foi publicado no Rio pela Editora A Noite. Apesar de tratar da vida de inúmeros artistas e empresários, resvala no assunto traje de cena em apenas três passagens:

-na rubrica de Cristiano de Souza (p.122), quando narra o cenário e os trajes do espetáculo *Madame Sans-Gêne*. “Os vestuários riquíssimos dos artistas e figurantes e os acessórios, tudo rigorosamente executado ao estilo da época, impressionaram pelo fausto e pelo delicado gosto com que se harmonizavam”, narrou ele.

-na rubrica de Olavo de Barros (p.164) critica duramente o comportamento dos atores estrela, e o faz também através dos trajes: “Esquecem-se esses histriões que se arvoram em estrelas, de que não basta apresentar-se nos primeiros papéis, mas que é preciso diferenciá-los pela interpretação e não pela simples mudança de roupa”.

-na rubrica sobre Aurora Aboim (p.163) diz que ela reúne “a esbelteza dos contornos, a simplicidade de atitudes, a finura de movimentos e um delicado gosto para se trajar. E todo esse conjunto harmonioso, aliado às graças do seu rosto, impressiona e cativa”.

Essa última nota, sobre a Aboim, dá margem à uma interpretação dúbia do que Victorino queria dizer. Que era esbelta, bela, simples e tudo o mais no palco e fora dele está claro; mas e quanto a se vestir com delicado gosto no palco ou fora dele?

Décio de Almeida Prado esclarece a questão:

Quanto às roupas usadas em cena, se eram modernas, como acontecia na quase totalidade das peças, constituindo exceção as chamadas “de época”, cabia aos atores fornecê-las, de modo que estes igualmente iam formando, ao longo dos anos, o seu pequeno cabedal artístico (PRADO, 1988:17).

José Carlos de Andrade esclarece que um ator era considerado zeloso da sua profissão, quando “não apenas tinha uma boa variedade de trajes que poderiam ser combinados entre si, mas que, principalmente, deveriam estar sempre muito bem conservados” (ANDRADE, 2010:161). Usar as roupas dos espetáculos no dia-a-dia era “um verdadeiro sacrilégio” (*idem*).

Quando o ator mudava de companhia, levava consigo o seu patrimônio. Mas Andrade ainda afirma que “havia produtores que forneciam roupa ao elenco e, nesse caso, o salário do ator era menor, considerando-se que, durante a temporada, ele estaria economizando seus trajes. Mas, em verdade, essa era uma estratégia utilizada apenas para reduzir o salário do contratado” (*idem*).

4. Os trajes de cena de Victorino na primeira temporada do Municipal vistos pela imprensa– e pela crítica.

O Instituto Osmar Rodrigues Cruz possui quatro cadernos de críticas de diversos jornais e revistas do período em que Eduardo Victorino atuou. Foram montados pelo próprio Victorino entre 1911 e 1913.

Os temas são abordados na seguinte ordem: interpretação; mise-en-scène; poucas palavras sobre o cenário e, por último, quando apareciam, comentários sobre os figurinos do espetáculo. As notas mencionadas a seguir são da primeira temporada no Municipal, no ano de 1912.

THEATRO MUNICIPAL
COMPANHIA DRAMÁTICA NACIONAL
EMPRESA SUBVENCIÓNADA EDUARDO VICTORINO

Inauguração da temporada em 1 de Outubro de 1912

ELENCO
Lucilla Pérez ↔ *Maria Falcão*
Adelaide Coutinho
Luiza d'Oliveira ↔ *Gabriella Montani*
Corina Pérez ↔ *Fulvia Castello Branco* ↔ *Judith*
Faldanha ↔ *Martha de Sousa*
Brasília Lazary ↔ *Jacinta de Freitas*
Deselemona Barros

Ferreira de Sousa
Antonio Ramos — *João Barbosa* — *Carlos Abreu*
Alvaro Costa — *Castello Branco* — *Sotavio*
Rangel — *Antonio Amparo*
Samuel Rosalvo — *Afonso Nello*

Ponto	Contra-regra	A derecista	Machinista
Luiz Roetha	Luiz Roetha de Souza	Arj Agueira	Luiz Fernandes

ASSIGNATURA — No "Jornal do Brasil" está aberta uma assignatura para seis récitas, em que serão representadas, entre outras, peças originaes dos Exmos. Srs.: D. Julia Lopes de Almeida, Dr. Coelho Netto, João do Rio, Dr. Roberto Gomes e Dr. Carlos Góes.

PREÇOS

Frizas	308000	Balcões de 1ª e 2ª filas	48000
Camarotes dell'ordem	308000	Ditos de outras filas	38000
Ditos de 2ª ordem	208000	Galerias de 1ª e 2ª filas	28000
Poltronas	58000	Ditos de outras filas	18500

Os assignantes têm 10 % de abatimento

Off. Graph. do "Jornal do Brasil" e "Revista da Semana"

Figura 1-Cartaz do Municipal do Rio, anunciando a Temporada de 1912.

A primeira peça da temporada foi *Quem não perdoa* (Júlia Lopes de Almeida). Aqui, o destaque será dado ao conteúdo das críticas que se referem aos trajes de cena. A *Gazeta Teatral*, de 10/1912, disse que:

A "mise-en-scène" é, sem dúvida, das mais brilhantes que temos tido. Pintou a sala elegante do primeiro ato, com o papel já desbotado, o cenógrafo Jayme Silva; o segundo, que é uma sala de um belo efeito, com o seu terraço ao fundo, dando para o jardim, Angelo Lazary. Acharo-la apenas alguma coisa baixa. O terceiro ato é de Joaquim Santos. O **mobiliário e o guarda-roupa** (grifo nosso) respeitaram as exigências da peça. (Fonte A)

Bastos Tigre, na sua coluna de *O Correio* de 05/10/1912, menciona que a peça *Quem não perdoa* estreou sob forte crítica, incluindo, entre outras, que

“houve quem desse aos cenários e ao guarda-roupa a responsabilidade da *défaite* (derrota)”. E profetiza- talvez pragueje- que “a peça caiu como cairão todas as que tentarem por nas tábuas do Theatro Municipal, com pretensões a tragédia e alta comédia, peças a tese, estudos psicológicos”. E por quê? Porque, para ele, “ao nosso ver, só um teatro é possível entre nós: o teatro alegre, com a opereta, a burleta, a revista. A revista, sim; podem corar à vontade os vestais da arte pura”.

Na busca pelo “teatro brasileiro”, *O Brasil* de 06/10/1912 dizia, através de Jayme Victor que “a tarefa era realmente árdua, pois o Brasil não tinha um passado longo, para possuir uma literatura clássica”. Se a literatura já era difícil, é quase impossível imaginar o que seria um bom figurino para esses críticos.

A Gazeta, de 02/10/1912 ressaltava a abertura da temporada oficial de 1912 e dava destaque à caracterização dos atores:

A *mise-en-scene*, perfeitamente de acordo. Convém salientar que o advogado do rico “Gustavo Ribas”, se apresentou mal vestido, como um rábula, e a “Maquillagem” do “Cardoso” era detestável. (Fonte A)

O traje do rapaz definitivamente não agradou ao crítico de *O Brasil* de 01/10/1912: “Não concordamos com o jaquetão e o chapéu mole que traz o advogado que acaba de defender o Dr. Gustavo ao júri. A sobrecasaca, ou pelo menos o fraque preto, seria de rigor no caso”. Mais uma vez o rábula- “advogado de porta de cadeia”- ficou sugerido pelo traje.

O segundo espetáculo a estrear foi *Canto sem palavras* (Roberto Gomes). *A Gazeta Teatral*, de 10/10/2012, saiu com essa: “Todo o mobiliário de acordo com as exigências da peça, assim como o guarda-roupa”.

O crítico de *A Notícia*, em 11/10/1912, escreveu impiedosamente sobre o traje da atriz Lucília Peres: “Apenas a Sra. Lucília Peres, deu uma certa vivacidade ao papel de Maria Luiza. Apenas no 3º Ato, na cena do sofá, com o padrinho, a sua *toilette* estava horrível, como estava mesmo indecente, causando um tremendo mal-estar à plateia”.

Ao pudico crítico acima, veio o contraponto de *A Gazeta de Notícias*, de 11/10/1912, que disse que “todo o guarda-roupa estava de acordo, dando aos artistas na cena do pic-nic um lindo aspecto com seus costumes claros e

elegantes. Todos os artistas, muito bem vestidos, foram largamente galardoados com os aplausos do auditório”. O *Jornal do Brasil* de 13/10/1912 endossou a opinião de *A Gazeta de Notícias*: “Registre-se também o rico vestuário com que está montada *O canto sem palavras*”.

Ulysses Martins, segundo anista da Escola Dramática Municipal, escreveu na *Folha do Comércio* de 10/10/1912, que o “quebrou um pouco o tipo foi o modo de (o ator) por o chapéu e a deficiência de caracterização que nos revelava”. Até poderia soar como uma boa crítica, mas o rapaz exagerou ao comentar que seu “aparelho visual havia sido prejudicado pelo terno claro e a flor vermelha na lapela”.

O terceiro autor a estrear era bem mais conhecido. Era Paulo Barreto, ou “João do Rio”. O texto dele era *A Bela Madame Vargas*. No jornal *A Noite*, de 21/10/1912, o próprio autor em entrevista diz que “deve muito aos atores, e principalmente à Maria Falcão, inteligente, perceptiva e passional, além de elegante”. Elogia também os trajes que ela usa em cena. *A Gazeta Teatral* de 22/10/1912, bajula o espetáculo, dizendo que “tem dito a reclame dos jornais que a peça está montada com toda a propriedade de cenários e com luxuosíssimos adereços, sendo seu guarda-roupa, feito expressamente para a peça”. Instiga o leitor afirmando que o espetáculo tem “vestidos riquíssimos de contos de réis e uns ternos talhados nos nossos melhores alfaiates”.

A *Folha do Dia*, de 22/10/1912, corrobora os exageros citados acima: “E o guarda-roupa? Simplesmente magnífico, em completo acordo com uma atmosfera de luxo e riqueza, que cerca os personagens elegantemente frívolos, apresentados em cena na deliciosa comédia de João do Rio”. O crítico A. Fonte escreveu no *Correio da manhã*, de 23/10/1912, que os trajes realmente eram muito luxuosos, “de luxo discreto, sobressaindo as vistosas roupagens de Maria Falcão, **três soberbos costumes parisienses** (grifo nosso)”.

O crítico Abadie escreveu na *Gazeta de Notícias*, de 23/10/1912: “Guarda-roupa correto e elegante, apresentando as atrizes esplendente vestuário”.



Figura 2- A atriz Maria Falcão, em 1912, na temporada do Municipal (Fonte: Revista Teatro Ilustrado, de dezembro de 1960).

Com destaque para a caracterização, o crítico do Jornal do Brasil de 23/10/1912, registrou que:

Ao Sr. Alvaro Costa faltam gestos. (...) Depois, a caracterização não era boa. Sem contar que era repetição das outras duas peças: o bigode, o prateado e o feito das roupas. Deve variar um pouco, o Sr. Costa, que não diz mal.(...) Vestuários das senhoras esplêndidos. As três *toilettes* da protagonista belíssimas, de muito gosto, muita distinção.

Há aqui um importante fato que chama a atenção. Se o crítico percebeu a caracterização repetida em *A Bela Madame Vargas*, o que diria o público?

Talvez isso explique o desaparecimento quase total, nas críticas que seriam publicadas sobre os próximos espetáculos da Companhia Nacional, de referências sobre figurinos. As peças eram *Dinheiro* (Coelho Netto); *Flor obscura* (Lina Campos) e *O sacrifício* (Carlos Góes).



Figura 3- Uma cena de *O Sacrifício*, de Carlos Góes.(Fonte: O Malho, Nov. de 1912)

A figura 03 possibilita perceber trajes cotidianos, consequência de uma dramaturgia mais aprofundada. Esse processo acontecia em muitos teatros europeus do período.

Para agravar a situação, houve o problema das roupas dos... espectadores. O público menos favorecido financeiramente não ia ao Theatro Municipal por afirmar não ter roupas. O preço dos ingressos era o mesmo de outros teatros populares, mas nada! O público não ia.

A *Gazeta de Notícias* começou uma campanha de divulgação e em 24/10/1912 publicou:

A sala do Municipal estará, de certo, cheia, como a de anteontem, tanto mais que a récita de hoje tem o caráter de popular, não exige traje de rigor. Na presente temporada oficial, só são consideradas récitas de gala, com exigências no vestuário, as “premiéres” e os espetáculos da moda, às terças-feiras.

No dia 26/10/1912, a mesma *Gazeta* enfatizava: “Trata-se do ressurgimento do nosso teatro. Sendo assim, os espetáculos da companhia nacional devem ser para todos, porque o Municipal é, apesar dos seus mármore e dos seus bronzes, um teatro do público”.

Nada surtia efeito, no entanto. E o público não foi, deixando teatro vazio em parte da temporada. A questão do traje não era tão secundária, como a gazeta quis mostrar- Octavio Quintiliano, em *A Época*, dizia que “era belo de ver-se aquela caprichosa variedade de toilettes ricas, o agitar dos leques de fina renda, todo aquele conjunto encantador, enfim, que dominava a elegância

feminina, numa nota sublime de fascinação, beleza e mocidade”. Comentava também sobre “a mise-en-scene caprichosa e os vestuários riquíssimos”.

Quem não tinha casacas e nem as tais ricas toilettes não queria ficar humilhado...

A temporada terminou em 30/11/1912. Em dois meses, foram realizados seis originais.

5. Apontamentos finais

O Jornal do Brasil de 24/09/1912 relata que Eduardo Victorino afirmou que receberia da Prefeitura uma soma equivalente à 70mil contos⁶, pelo qual ele ficava obrigado a montar cinco peças (montou seis) e fazê-las representar em três meses e meio. “Terei que pagar três meses e meio de ordenado aos artistas; fazer pintar cenários para 15 atos- cenários em pano e não em papel, como exige o Regulamento do Municipal...(…) E mais, esses cenários, como as madeiras, ferragens, adereços de cena, mesmo móveis que sejam precisos e terei que adquirir com parcelas da subvenção, ficarão pertencendo ao Theatro.”

Havia ainda os direitos de autor, “as despesas gerais de porteiro, auxiliares, bilheteiros, lotações, anúncios, reclames, etc.” para pagar.

A nota de Baptista Coelho do Jornal do Brasil de 27 de outubro de 1912 dá conta que na produção de Victorino “tudo é feito quase que milagrosamente, por *tour-de-force* e garanto que Guitry, Antoine, Augusto Rosa, Sarah Bernhardt, qualquer grande ensaiador e metteur-en-scène pasmará ao saber que, uma terra onde estava agonizante a arte dramática, onde nada havia feito, do indispensável para o trabalho, para vida de um teatro a sério- conseguiu alguém por em cena em 22 dias como as pôs *Quem não perdoa*, *Canto sem palavras* e *A bela madame Vargas* e ter já em adiantados ensaios duas outras peças em três atos cada uma!...”

Se isso não bastasse, valeria destacar que na produção de traje de cena, Victorino foi realmente um precursor, um encenador que mudou a forma tradicional do vestir teatral, alinhando-o às companhias mais consagradas do mundo, ao mesmo tempo em que estudava e absorvia o pensamento dos maiores inovadores da cena no seu período.

⁶ De modo muito geral, converti esses valores pelo preço do ouro. Daria cerca de trezentos mil reais, o que é pouco, considerando-se o nível das despesas.

No começo do século XX, Victorino entende o traje como símbolo, como parte vital da cena e da composição das personagens. Demonstra claramente também seu pensamento sobre a unidade da cena, ou seja, a inter-relação entre todos os elementos que compõem a cena- a luz, a música, os cenários, os atores e, entre outros, o traje.

Maria Falcão deu uma entrevista para O Imparcial de 07 de dezembro de 1912 e declarou que: “Não temos apenas de fazer ‘viver’ as personagens, mas de as vestir... e a toailete de uma senhora é um problema gravíssimo. As compensações são raras e efêmeras. O aplauso que acolhe o nosso trabalho perde-se no noticiário do jornal... e no entretanto, eu amo a minha arte.” Mesmo contando com os trajes que os atores traziam- e que de alguma forma geraram constrangimentos, como a repetição do mesmo traje em duas peças- os gastos foram enormes, diante de uma verba de produção restrita.

Mas Victorino se prepararia e ainda cumpriria mais uma temporada, a de 1913, com a Companhia Dramática Nacional.

Com certeza o fez com o espírito renovado por críticas como as da Revista da Semana de 21/10/1912, que fez uma metáfora com o corpo sendo o vestuário da alma e do espírito: “Eles (os atores) não se limitaram a representar: viveram os personagens, mas viveram-nos não só dizendo o que o autor escreveu, mas vestindo de cada um a alma e o espírito, o gesto e a maneira, os trajes e o ar, e até as intenções mais sutis, os mínimos detalhes”.

A arte e a poesia estavam definitivamente no ar em 1912.

Bibliografia

(Fonte A)- Cadernos de críticas do Instituto Osmar Rodrigues Cruz, montados por Eduardo Victorino entre 1912 e 1913.

ANDRADE, José Carlos de. *O teatro no circo brasileiro. Estudo de caso: circo-teatro pavilhão Arethuzza*. Tese de doutoramento: CAC ECA-USP, 2010.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro:1936.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SOUSA, J.Galante de. *O teatro no Brasil- Volumes I e II*. Rio de Janeiro: MEC, 1960.

VICTORINO, Eduardo. *Para ser ator*. São Paulo: Livraria Teixeira, 1950.

_____. *Actores e actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1937.